



Poèmes dramatiques. Dialogue et vérité dans les deux premiers recueils de Musset

Olivier Bara

► To cite this version:

Olivier Bara. Poèmes dramatiques. Dialogue et vérité dans les deux premiers recueils de Musset.
Gisèle Seginger. Musset, poésie et vérité, Champion, pp.235-249, 2012. hal-00910236

HAL Id: hal-00910236

<https://hal.science/hal-00910236>

Submitted on 27 Nov 2013

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

POÈMES DRAMATIQUES.

Dialogue et vérité dans les deux premiers recueils de Musset

« Poème dramatique » : tel est l'intitulé générique conféré par Musset à « La Coupe et les Lèvres » en ouverture de *Spectacle dans un fauteuil* (poésie) – recueil publié fin décembre 1832¹. Dans cette appellation, l'auteur trouve en apparence une résolution momentanée du conflit qui caractérisait, trois ans avant, le premier recueil (publié fin décembre 1829), *Les Contes d'Espagne et d'Italie*. Y surgissait, entre deux poèmes narratifs, « Don Paez » et « Portia », déjà travaillés par le démon du dialogue, « Les Marrons du feu », pièce en vers entièrement dialoguée celle-là, et pourvue de tous les attributs extérieurs du texte dramatique : *dramatis personae*, découpage en scènes, nom des personnages au-dessus des répliques, tirades et monologues, didascalies. Pour autant, l'apaisement du conflit générique n'est qu'apparent au début du deuxième recueil : le surgissement après « La Coupe et les Lèvres » et « À quoi rêvent les jeunes filles » du poème narratif « Namouna » relance le phénomène d'hybridation, met en mouvement le tournoiement kaléidoscopique des modes convoqués dans le recueil, tour à tour et simultanément lyrique, narratif et dramatique.

La critique s'est parfois trouvée embarrassée par ces pièces dialoguées et « théâtralisées », pièces apparemment *rapportées* dans les deux recueils poétiques, sans oser pour autant les déplacer pour les insérer de force dans l'édition du théâtre de Musset². Le volume du *Théâtre complet* de Musset dans l'édition de Simon Jeune ne comprend pas « Les Marrons du feu » du premier recueil, ni, du premier *Spectacle dans un fauteuil*, « La Coupe et les Lèvres » et « À quoi rêvent les jeunes filles » – Simon Jeune rappelle, pour justifier son choix éditorial, que « ce premier *Spectacle dans un fauteuil* sera ensuite inclus dans les différentes éditions des *Poésies*, et non dans les *Comédies et proverbes* »³. Aussi convient-il non seulement de respecter mais d'apprécier, du point de vue d'une esthétique, inséparable chez Musset d'une éthique de vérité, la savante désorientation des premières poésies, leur tropisme intimement contrarié, à la fois diégétique et mimétique. Certes, l'on a eu tendance à tenir souvent l'hybridation des recueils pour une simple facétie fantaisiste, pour un goût de la disparate, ou à considérer l'ajout d'un poème narratif, « Namouna », après les deux pièces en vers de *Spectacle dans un fauteuil* (poésie) comme fortuit ou accidentel, conséquence triviale de l'excessive brièveté du recueil aux yeux de l'éditeur Renduel⁴. Mais les questions soulevées transcendent le simple constat de l'improvisation du jeune poète, de la pose byronienne et du jeu littéraire avec les formes, en un temps où les frontières génériques sont librement franchies et brouillées⁵. Il convient d'envisager ici ce mélange et cette disparate plus sérieusement, sans rien figer d'avance, afin de se mettre à l'écoute des effets de lecture et de sens entraînés par cette labilité formelle. Le dialogue des modes et des genres ne trouverait-il donc aucune résolution, entraînant l'écriture dans une dialectique sans fin, faisant même de celle-ci le moteur de l'écriture – d'une écriture de l'irrésolution ? Et cette irrésolution serait-elle l'expression d'un relativisme généralisé ? Vaudrait-elle suspension de toute valeur et, partant, effacement de toute vérité à l'horizon éthique et humain des deux premiers recueils de Musset ?

¹ Nous nous fondons, dans la présente étude, sur l'édition des *Contes d'Espagne et d'Italie* et d'*Un spectacle dans un fauteuil* (poésie) due à Frank Lestringant dans les *Poésies complètes* de Musset, Paris, Le Livre de Poche, coll. « Classiques de poche », 2006, ici p. 217.

² Certains éditeurs de la poésie de Musset ont fait exclure les pièces dramatiques des recueils : la collection « Poésie/Gallimard » de la *nrf* a ainsi exigé cette suppression de Patrick Berthier pour les *Premières Poésies* et les *Poésies nouvelles* (Paris, Gallimard, 1976).

³ Simon Jeune, Introduction au *Théâtre complet* de Musset, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1990, p. XI.

⁴ Voir sur ce point l'ancien ouvrage d'Adolphe Jullien, *Le Romantisme et l'éditeur Renduel : souvenirs et documents sur les écrivains de l'école romantique*, Paris, Fasquelle, 1897. La correspondance de Musset donne à lire la pression exercée par le poète sur son éditeur pressenti : « Je vous avouerai franchement aussi que l'on m'a fait ces jours-ci des offres assez avantageuses, dont cependant je n'ai pas voulu profiter avant d'avoir pris les vôtres, qui sont les premières en date. » Lettre à Eugène Renduel [Dimanche 9 septembre 1832.], dans : *Correspondance* d'Alfred de Musset, 1/ 1826-1839, édition de Marie Cordroc'h, Roger Pierrot, Loïc Chotard, Paris, Presses Universitaires de France, 1985, p. 56.

⁵ « Ce que l'œuvre explore et interroge, c'est le vaste champ des possibles de l'idéal, dont la littérature, à travers elle, montre qu'elle peut se saisir. En ce sens le double processus d'autonomisation de l'œuvre et d'autonomisation de la littérature est solidaire du décloisonnement générique que revendiquent et effectuent, dans leurs œuvres, les romantiques. » Claude Millet, *Le Romantisme. Du bouleversement des lettres dans la France postrévolutionnaire*, Paris, Le Livre de Poche, coll. « références », 2007, p. 213.

Car un doute s'empare vite du lecteur des *Contes d'Espagne et d'Italie* et du premier *Spectacle dans un fauteuil* : assiste-t-il à l'insertion de pièces théâtrales à l'intérieur de recueils poétiques, ou, inversement, à une absorption poétique du théâtre, réputé extérieur et objectif ? Est-ce la narration poétique qui se suspend dans le mode direct, dialogué, extérieur de représentation, ou le dialogue dramatique qui se trouve rattrapé par la voix narrative et par la subjectivité lyrique ? Le dialogue, en effet, loin d'être circonscrit dans « Les Marrons du feu », « La Coupe et les Lèvres », « À quoi rêvent les jeunes filles », déborde du cadre de ces pièces ; il s'impose dans la disposition typographique et interrompt momentanément l'énonciation indirecte des poèmes narratifs « Don Paez », « Portia », « Mardoche » ou « Namouna » – et, par delà les premiers recueils, dans d'autres œuvres de Musset et d'autres formes explorées, comme par exemple la prose narrative de la huitième lettre du *Roman par lettres*⁶. Est-ce le théâtre qui ne saurait être pensé et pratiqué que « poétisé » : non seulement versifié, contenu dans la carrure du vers, concentré en ce vers pour ne pas se dilapider dans la prose (selon les recommandations du Hugo de *Cromwell*), mais aussi arraché au concert des voix incarnées sur scène et ramené à un foyer central, certes effacé dans les pièces entièrement dialoguées, mais suggéré par leur insertion au sein d'un recueil poétique aux côtés de poèmes narratifs ? N'est-ce pas justement le lecteur unique qui, lors d'une récitation des poèmes comme Musset en donna, est chargé de tenir tous les rôles, de donner un même corps à toutes les voix ? Le théâtre, art concertant, se trouverait ainsi subtilement perverti : ramené, en deçà de la polyphonie, à la monodie déguisée d'un je mis en scène, faussement diffracté entre plusieurs voix. Inversement, est-ce la poésie qui ne saurait être pratiquée, du moins en ces débuts de Musset, que dialoguée, voire dramatisée, c'est-à-dire minée dans son unité, ou brouillée, dans le miroitement de son auto-réflexivité lyrique, par le dialogue – altérée par le dialogisme et tendue vers l'être-là des voix et des choses ?

Toutes ces possibilités sont à envisager simultanément : l'effet principal de cette inclusion réciproque de la poésie dans le théâtre consistant à interroger les limites de la diégèse par la *mimèsis*, et les failles de la *mimèsis* par le récit, comme à éprouver les limites du lyrisme. La friction des modes, narratif et dramatique, à l'intérieur de l'écriture versifiée, leur mise en tension, semble la seule voie entrevue par le « premier » Musset, non peut-être pour renoncer à la valeur philosophique et morale de la poésie, mais pour empêcher la vérité de l'œuvre de s'abolir dans la fiction, de se rétrécir dans la subjectivité du lyrisme, de se disperser dans l'objectivité du dialogue, de se perdre enfin dans le monde physique de la scène. Aussi convient-il, pour ressaisir le tremblé du sens et l'affleurement subreptice du vrai dans l'essai de la voix poétique par le jeune Musset, de porter d'abord son attention moins à la disparate flagrante des recueils qu'à la gradation subtile des modes indirect et direct de représentation : d'observer les passages de relais de la voix principale aux voix déléguées des personnages.

Relais de la voix narrative

Les glissements ou basculements de la narration au dialogue, dans l'espace des poèmes, s'accomplissent selon des modalités variées ménageant la surprise ou le trouble du lecteur. Dans « Don Paez », le dialogue survient en première section avec les adieux de Juana au héros éponyme, lorsque ce dernier part prendre son poste après la soirée amoureuse. Tirets et guillemets matérialisent le passage au régime direct du discours, lequel fait retentir dans le poème de la trahison ces déclarations passionnées de Juana, dont on apprendra bientôt qu'elles étaient feintes : « – Don Paez ! mon amour, reste encore un moment ! » (68). Dans les sections suivantes du poème, le dialogue laisse retentir tantôt les fiers accents de la jalousie de Don Paez face à la forfanterie impudente de Don Etur, tantôt la voix éraillée de la vieille Bélisa ; le narrateur fait alors l'économie des guillemets, des tirets et des incises : la parole des protagonistes est retranscrite, à partir du second hémistiché du vers 352, sous leur nom, selon la convention d'un texte théâtral, réduisant pour un temps au silence la voix narrative :

Don Paez, cependant, hésitant à sa vue,
Elle lui tend les bras, et sur sa gorge nue,

⁶ Le nom des protagonistes de l'échange, Louise et Prévan, apparaît progressivement devant leurs répliques pour compléter les marques typographiques du dialogue. *Le Roman par lettres*, « Lettre VIII », dans les *Œuvres complètes en prose* de Musset, édition de Maurice Allem, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1951, p. 312-316.

Qui se levait encor pour un embrassement,
Elle veut l'attirer. –

DON PAEZ

Quatre mots seulement,
Vieille. – Me connais-tu ? Prends cette bourse, et songe
Que je ne veux de toi ni conte ni mensonge.

BELISA

De l'or, beau cavalier ? Je sais ce que tu veux [...] (75-76).

Le dialogue théâtralisé s'interrompt à la neuvième syllabe du vers 407, le narrateur reprenant la parole au dernier quart du vers, dès que Don Paez a absorbé le philtre d'amour et de mort.

DON PAEZ

Adieu, ma mère !
Le flacon
Vide, il le reposa sur le bord du balcon. –
Puis, tout à coup, stupide, il tomba sur la dalle [...] (78).

Dans la deuxième section, l'ultime échange tragique des deux amants surgit encore sur fond d'absence de la voix narrative, abolie. Mais il est préparé cette fois par quatre vers de liaison où l'absence de guillemets entretient le doute sur le régime adopté, engendre une confusion momentanée des voix, d'autant que les tirets du dialogue se confondent avec les tirets à valeur expressive qui scandent la narration :

Silence ! – Voyez-vous, le long de cette rampe,
Jusqu'au faite en grim pant tourner une lampe ?
On s'arrête ; – on l'éteint. – un pas précipité
Retentit sur la dalle, et vient de ce côté.
– Ouvrez la porte, Inès ! et vois-tu pas, de grâce
Au bas de la poterne un manteau gris qui passe ? (80)

Le respect soudain de la convention théâtrale dans l'ordonnement et la présentation des répliques à l'intérieur du poème relèverait d'une mise en cause ironique de l'unité de la narration versifiée soumise à l'effraction des paroles et surtout des noms de personnages, entretenant le doute générique. Musset n'est pas l'inventeur du procédé : sa dette est évidente envers Byron et, plus généralement, envers la tradition du poème narratif pratiqué par Shelley, Pouchkine ou Mickiewicz⁷. Une telle théâtralisation du poème apparaît déjà, par exemple, dans « La Prison » d'Alfred de Vigny, daté de 1821 et inséré dans les *Poèmes antiques et modernes* : « Le Prêtre » et « Le Mourant » y dialoguent⁸. La même discontinuité énonciative et une semblable hybridation des modes narratif et dramatique y sont pratiqués : le dialogue, avec nom des protagonistes inséré, n'atteint pas sa pleine autonomie puisqu'il est encadré par la narration, tandis que le récit dépasse largement les limites du discours didascalique. Musset, quant à lui, semble céder davantage à la pulsion dialogique et entretenir une véritable efflorescence des voix, si l'on tient compte aussi des interpellations du lecteur « frère » dans « Don Paez » (vers 25), ou du petit théâtre des épigraphes où retentit par exemple une réplique d'*Othello*, en tête de ce même poème : « I had been happy, if the general camp, / Pioneers and all, had tasted her sweet body, / So I had nothing known. » (65).

On assiste ainsi, à l'échelle des recueils, à une gradation dialogique subtile, exploration de tous les modes d'interlocution à l'intérieur du recueil poétique, de la mise en dialogue intertextuel dans le jeu des épigraphes⁹ au dialogue sans retour avec le lecteur, des bribes de dialogue insérées dans la narration discontinuée à la mise en dialogue intégrale des pièces dramatiques. Ce dialogisme heurté, déployé puis refoulé, envahit tout l'espace du poème, le métamorphosant en vaste polyphonie où

⁷ Voir Jean-Louis Backès, *Le Poème narratif dans l'Europe romantique*, Paris, PUF, collection « Écriture », 2003.

⁸ Alfred de Vigny, « La Prison », *Poèmes antiques et modernes*, dans *Œuvres complètes*, I, Poésie, Théâtre, édition de François Germain et André Jarry, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1986, p. 65-73.

⁹ Voir l'étude du dialogue instauré par Musset aux niveaux paratextuel, métatextuel et intertextuel dans l'ouvrage d'Alain Heyvaert, *La Transparence et l'indiscrétion dans l'œuvre d'Alfred de Musset*, Paris, Klincksieck, 1994 (en particulier : troisième partie, chapitre VIII).

tantôt s'égare, tantôt s'affirme la voix principale, où se détissent les fils d'un sens que seul porterait la voix du poète en qui s'absorberait toute autre voix. Inversement, le dialogue théâtral tend, dans les pièces dramatiques insérées, à se résorber dans la tirade ou dans le monologue, à s'abolir dans la libération ou la reconquête de la voix lyrique unifiée – celle de Frank dans l'acte IV de « La Coupe et les Lèvres », tournant poétique majeur du deuxième recueil. Musset, dans les quelque deux-cents vers du monologue, s'essaie déjà au grand lyrisme de « Rolla », d'un Rolla sorti du tombeau, si l'on se rappelle les conditions de profération du monologue, au bord du caveau :

Quel hideux océan est-ce donc que la vie,
 Pour qu'il faille y marcher à la superficie,
 Et glisser au soleil en effleurant les eaux,
 Comme ce Fils de Dieu qui marchait sur les flots ?
 Quels monstres effrayants, quels difformes reptiles
 Labourent donc les mers sous les pieds des nageurs,
 Pour qu'on trouve toujours les vagues si tranquilles,
 Et la pâleur des morts sur le front des plongeurs ? (271)

Le chant rageur et désespéré de Frank se trouve mis en représentation par sa déclamation au sein d'une scène de l'acte IV, entre deux dialogues dramatiques (avec Belcolore avant le monologue, entre Déidamia et les Vierges, dans la scène 1 de l'acte V). L'effusion est ainsi placée à distance, élevée à la fiction théâtrale – la vérité ne saurait peut-être se donner immédiatement dans la confidence qui abîme la valeur en en réduisant la portée. Une nouvelle fois, l'énonciation lyrique est médiatisée, déléguée, scénographiée, seule condition peut-être à ce stade de la carrière de Musset pour échapper à la posture, c'est-à-dire à l'imposture, du lyrisme : à la fausse authenticité de l'épanchement. Étrangement, la théâtralisation de la voix est une condition de la véridicité.

À l'inverse, selon le nouveau retournement d'une dialectique dérégulée, le dialogue entretient ailleurs un flottement énonciatif, et semble faire le deuil de tout savoir stable sur le sujet comme sur le monde. Il consacre la nature essentiellement théâtrale du vrai dans un monde déserté par les idéaux collectifs – ces idéaux partagés en une société organique unie par la foi, où la parole publique vaudrait action, selon l'utopie à fonction critique et régulatrice convoquée régulièrement par Musset¹⁰. Le balancement constant dans le régime de parole dit l'effacement face à l'inefficacité du langage. La pragmatique de l'échange peut ainsi achopper sur le déséquilibre flagrant entre protagonistes de la joute verbale et laisser le sens en suspens, comme dans le dernier dialogue de Dalti et de Portia, où la confession du pêcheur ne suscite que de brèves relances exclamatives ou interrogatives de la comtesse, jusqu'à sa déclaration finale, dénuée de force persuasive pour Dalti, incrédule :

[...] – Dieu rassemble
 Les amants, dit Portia ; nous partirons ensemble.
 Ton ange en t'emportant me prendra dans ses bras.

Mais le pêcheur se tut, car il ne *croyait* pas. (148)

Seul le silence, matérialisé par la ligne blanche avant la reprise de parole du narrateur, est sincère. Ailleurs, le décalage logique des questions et des réponses vient détourner le dialogue de la quête de l'accord et de la vérité partagée, comme dans les échanges entre la Camargo et l'abbé Desiderio, dans « Les Marrons du feu ». Le dialogue s'y fait volontiers aporétique dans la dernière scène ; il tourne au dialogue de sourds, et se défait littéralement dans le jeu des enjambements et la dispersion des vers sur la page :

CAMARGO

La place

Où vous l'avez laissé n'est pas si loin.

¹⁰ « Le nihilisme poétique de Musset se nourrit de son pessimisme politique. Pour lui, la France de 1830 ne croit plus, ne peut plus croire en rien. En conséquence, toute écriture voulant prendre appui sur la force de persuasion du langage est *ipso facto* obsolète. Cette mise au rebut englobe pêle-mêle l'éloquence, la fiction, la poésie romantique. [...] On ne croit donc plus à la vertu de la parole, et la littérature devient dérisoire si elle persiste à y croire, à y faire croire, ou à faire croire qu'elle y croit. » Alain Vaillant, « Musset, poète de la parole versifiée », dans *Romantisme et modernité*, Grenoble, Ellug, 2005, p. 310-311.

L'ABBÉ
Non, mais
Je ne le puis.
CAMARGO
Abbé, tout ce que je promets,
Je le tiens.
L'ABBÉ
Pas ce soir.
CAMARGO
Pourquoi ?
L'ABBÉ
Mais –
CAMARGO
Misérable !
Tu ne l'as pas tué.
L'ABBÉ
Moi ! que le ciel m'accable
Si je ne l'ai pas fait, madame, en vérité ! (129)

Le dialogue peut enfin égarer, enliser la narration, suspendre l'éventuelle logique didactique ou démonstrative du récit. De quelle utilité est ainsi, dans le premier recueil, le dialogue de Mardoche et du curé de Meudon, occupant près du tiers du poème (xxiv-xxxviii), dès lors que le résultat atteint par l'échange – l'autorisation d'utiliser le presbytère pour y faire l'amour avec son amante – demeure sans application ? Mardoche rejoint *in fine* son amante chez elle avant de manquer y être surpris par le mari. Le dialogue, par lequel semblaient s'enclencher l'action différée et se préparer une péripétie, révèle après-coup sa nature essentiellement digressive, foncièrement ironique – instrument placé au cœur de la « narration désinvolte »¹¹. Est ainsi dénoncée dans le poème narratif la fonction dramatique du dialogue, exposition, préparation ou mise en mouvement de l'intrigue dans toute pièce « bien faite » digne de cette appellation¹².

Le piétinement du dialogue, le déploiement narcissique des voix, l'échec de l'échange se donnent bien à entendre dans chaque délégation de parole par le narrateur. Ce n'est pas seulement la narration unifiée par un locuteur, porteur d'une vérité placée à l'horizon du récit, qui se trouve mise en cause par les glissements dialogiques ; l'espace même du dialogue, conçu comme autre lieu d'exploration du vrai, peut être miné par les décalages opérés au sein de la pragmatique de l'échange. Le sens se trouve ainsi mis en crise dans un poème à fonction critique, dirigé contre les faux-semblants de l'épanchement lyrique ou contre la vérité dialectisée des paroles échangées, tendues vers l'accord ou l'action. La pratique de l'hybridation ne serait-elle pas aussi le congé donné à la poésie didactique, dès lors que chez le premier Musset, tout savoir du narrateur est sapé par le surgissement de voix autres, par la digression ou l'ellipse facétieuses, par le trop plein des voix ou le silence obstiné ? Ne serait-ce pas la condamnation, aussi, de la parole dévalorisée, utilitaire, prosaïque, vaine ou stipendiée, du « bavardage humain » (comme dit Lorenzo) répandu sur les théâtres, dans le monde ou dans la presse ? Mais l'enjeu serait moins de retourner sur elle-même la voix poétique, dans l'exercice funambulesque de sa profération fantaisiste et éclatée, que d'essayer d'autre voix/voies pour atteindre autrement une vérité des cœurs et des mœurs, portée par une authenticité refondée, toujours précaire, de la parole.

Nouveaux régimes de véridicité : (sa)voir et entendre

Les incessants échanges entre mode direct et mode indirect de représentation, entre *mimésis* et *diégésis*, animent d'abord le poème d'un tropisme visuel : le jeu de la *déixis*

¹¹ Voir Jean-Louis Backès, « Musset et la narration désinvolte » dans *Alfred de Musset. Premières Poésies. Poésies nouvelles*, textes réunis par Pierre Brunel et Michel Crouzet, Mont-de-Marsan, Éditions InterUniversitaires, 1995. La discontinuité et l'ellipse se gagnent contre le nouvel « ordre » du roman : « Existe-t-il d'autres modèles que celui de la narration classique ? Tout se passe comme si, de fait, Musset avait posé la question, à l'époque où le roman lui-même, abandonnant ses formes foisonnantes, se pliait, avec Walter Scott, à la discipline tragique » (p. 99).

¹² Exemple de ce qu'Alain Vaillant appelle « cette sorte d'écume verbale » dont la « vertu critique », dans le théâtre de Musset, « a assuré la pérennité de ses pièces » (*Romantisme et modernité, op. cit.*, p. 310).

construit une poésie de la présence sensible, mise en *forme* d'une vérité objective, confondue avec l'épaisseur tangible du monde. Il s'agit d'inventer par la théâtralisation une poésie de la densité visuelle et sonore comme de la puissance figurative – une poésie *objective* qui ne passerait pas, contrairement aux expériences poétiques postérieures, par l'évidement de la parole et le silence. S'accumulent ainsi les démonstratifs au plus haut moment d'intensité du récit, comme à la fin de « Don Paez », ouverte par la convocation de l'écoute et de la vision du lecteur :

Mais, silence ! écoutez – Sur leur sein qui se froisse,
Pourquoi ce sombre éclair, avec ces cris d'angoisse ?
Tout se tait – Qui les trouble, ou qui les a surpris ?
– Pourquoi donc cet éclair, et pourquoi donc ces cris ? (82)

L'allitération vient soutenir le geste de monstration comme pour remplacer la signification indicible de la scène par une feinte évidence de la présence des corps mourants et aimants. L'effet le plus saisissant, car il entretient sans fausse pudeur et avec une vraie provocation, la pulsion scopique du lecteur, se trouve en ouverture de « Namouna », dans le déploiement impromptu d'un nu masculin saisi dans le tableau de la première strophe :

Le sofa sur lequel Hassan était couché
Était dans son espèce une admirable chose.
Il était de peau d'ours, – mais d'un ours bien léché :
Moelleux comme une chatte, et frais comme une rose.
Hassan avait d'ailleurs une très noble pose,
Il était nu comme Ève à son premier péché. (324)

Le procédé est retors, qui consiste à s'attarder sur le sofa pour mieux, par un transfert relevant de l'hypallage, saisir le grain de la peau et suggérer la sensualité avant – correction facétieuse – la noblesse de la pose. La convocation des voix de lectrices indignées, dès la deuxième strophe (« Quoi ! tout nu ! dira-t-on [...] », *ibid.*) inclut les spectateurs dans le tableau, ou face à lui, comme pour renforcer avec le scandale l'effet de présence du tableau impudique. Dans la suite du poème, l'anaphore « voilà » (vers 595), puis « Le voilà » (vers 618, 625, 631, 637 – alors renforcé par « regardez »), avant « Vous le verrez » (vers 658, 661, 667, 669), exacerbe le régime de la monstration imaginaire : la vérité morale, celle du roué « plus grand, plus beau, plus poétique » (353), d'un don Juan supérieur à toutes ses figurations artistiques, se fait manifestation visuelle, épiphanie d'une vérité incarnée dans une image longuement travaillée, retouchée, complétée par une narration tendue vers son objet pur. Sainte-Beuve l'avait noté dès 1833 : si Musset manque selon lui de « force concentrique » dans son talent, le « Don Juan vraiment nouveau » peint dans « Namouna » inverse le mouvement centrifuge en puissance centripète de figuration – « l'insaisissable unité se rassemble ici comme dans un éclair, et tombe magiquement sur ce visage ; voilà l'objet d'idolâtrie »¹³.

Ailleurs, l'effet de présence est atteint par le temps verbal propre au dialogue, rompant avec les temps du récit et élaborant l'illusion de l'être-là des protagonistes, des corps, des voix et des actes : « Ils sont trois ; on les voit se débattre » déclare ainsi le premier Matelot, commentant l'orage et le naufrage du bateau de Rafael Garuci à la première scène des « Marrons du feu » (85) ; « Le brouillard monte au ciel, et le soleil s'enfuit » décrit le Chœur en ouverture de « La Coupe et les Lèvres » (228), dans un vers en forme de didascalie interne ; « Lorsque cette lueur, que vous voyez là-bas, / Après avoir erré de fenêtre en fenêtre, / Tournera vers ce coin pour ne plus reparaître, / Il sera temps d'agir. [...] », explique Laërte à Silvio au début du deuxième acte d'« À quoi rêvent les jeunes filles » (303). Si dans cette « comédie », « [l]a scène est où l'on voudra » (284), la didascalie désinvolte ne signifie en rien le déploiement du dialogue dans un espace abstrait, ou la négation de tout devenir scénique du poème dialogué : « – Mais vois donc quel beau ciel de septembre ! » s'exclame Ninette à la troisième réplique (285), ancrant l'intrigue comique dans un espace visuel concret, qui se fera bientôt espace fonctionnel de jeu dramatique, avec, à l'acte II, sa fenêtre, son balcon, son armoire, son cabinet, ses

¹³ Charles-Augustin Sainte-Beuve, vi^e article de « Poètes et romanciers modernes de la France », *Revue des deux mondes*, 15 janvier 1833, repris dans *Alfred de Musset*, textes réunis par Loïc Chotard, André Guyaux, Pierre Jourde, Paolo Tortonesi, Presses Universitaires de Paris-Sorbonne, coll. « Mémoire de la critique », 1995, p. 32.

portes, entre lesquels se pressent, s'enferment ou se découvrent les corps¹⁴. Le glissement se fait ici, fluide, sans solution de continuité, des lieux convoqués par la parole des personnages, attestation de leur être au monde, aux lieux déployés par la didascalie, substitut du narrateur muet dans la comédie entièrement dialoguée d'« À quoi rêvent les jeunes filles ». L'essentiel réside dans la tension imprimée au poème vers la mise en espace, en mouvement, en jeu : vers la vision animée des êtres, des choses et du monde. « Un spectacle ennuyeux est chose assez commune, / Et tu verras le mien sans quitter ton fauteuil » (215), déclare la dédicace au lecteur d'*Un spectacle dans un fauteuil*. Peu importe le lieu du spectacle, pourvu qu'on ait *la vision*.

Un deuxième effet de vérité réside dans l'intensification du dialogue susceptible de lui conférer une puissance expressive dépassant la seule fonction énonciative : le régime de l'échange, horizontal, s'abolit au profit de l'expression d'une vérité surgie des profondeurs de l'être et, surtout, d'une reconquête de la valeur performative de la parole. Telle est – surgissement de la tirade dans le dialogue aboli – la malédiction désespérée proférée par Frank, nouveau Faust, en ouverture de « La Coupe et les Lèvres » :

[...] Malheur aux nouveaux-nés !
Maudit soit le travail ! maudite l'espérance !
Malheur au coin de terre où germe la semence,
Où tombe la sueur de deux bras décharnés !
Maudits soient les liens du sang et de la vie !
Maudite la famille et la société !
Malheur à la maison, malheur à la cité,
Et malédiction sur la mère patrie ! (231)

Comme les incursions du narrateur, le métadiscours ou les apostrophes, le monologue et le dialogue dans les vers ou en vers portent la nostalgie d'une oralité perdue de la poésie, d'une profération directe, incarnée par la voix en scène, vraie dans son expressivité comme dans son adresse réputées immédiates. La violence libérée par éclairs dans l'espace de la profération lyrique, de la narration poétique ou du dialogue théâtralisé, porte cette manifestation d'une vérité qui ne saurait avoir la forme que de l'éclat de voix. Tel serait aussi, à l'inverse de la logique de concentration éclatante, le rôle de la digression : l'abandon fantaisiste à l'abondance de la parole construit l'illusion de la voix dans le poème. Soudain, « ça parle », « ça nous parle », comme si la médiation des formes et de l'énonciation soudain s'abolissait au profit du surgissement véridique d'une éloquence sans apprêt :

L'auteur du présent livre, en cet endroit, supplie
Sa lectrice, si peu qu'elle ait la main jolie,
(Comme il n'en doute pas), d'y jeter un moment
Les yeux, et de penser à son dernier amant. (« Mardoche », 189-190).

La sinuosité des vers, leurs enjambements et rejets affectant quelque « sans façon », miment l'insinuation de la voix pénétrante et vraie dans la narration convenue et distancée du baiser de Mardoche sur les mains de Rosine. C'est la voix de la « Dédicace à M. Alfred T*** », en ouverture de « La Coupe et les Lèvres » et du second recueil, qui s'essaie ici. « Je ne sais trop à quoi tend tout ce bavardage » (225), confie le narrateur effaré à l'idée d'avoir écrit peut-être une préface. Ne s'agit-il pas, plus simplement, de « poser sa voix » à l'orée du recueil, pour mieux en suggérer la présence sous chacune de ses incarnations provisoires dans le « poème dramatique », la « comédie », ou le « conte oriental » ?

Car le troisième effet de véridicité est encore engendré par le tropisme théâtral des deux recueils. La vérité visée par le discours et sa mise en voix est cette fois celle du sujet reconnu dans son altérité essentielle. Au sein du poème narratif guetté par l'effusion lyrique, le dialogue bloque la confidence sans renoncer au dévoilement du moi – d'un moi arraché à l'unité du sujet classique, et poétiquement construit dans son dualisme essentiel. Les dialogues des premiers recueils, entendus comme une vaste psychomachie où s'aimantent en se diffractant les polarités de l'être, préparent

¹⁴ Voir les mises au point décisives de Florence Naugrette : « Le jardin dans le théâtre de Musset », communication donnée au Colloque de Cerisy, « Poétique de Musset », organisé par Gisèle Seginger, Sylvain Ledda, Frank Lestringant, en août 2010 (à paraître).

l'exploration sismographique d'un moi mobile en ses dédoublements, celle que Musset mènera dans son théâtre comme dans sa poésie de la maturité, surtout dans les *Nuits*. Chaque personnage, Don Paez, Rafael, Dalti, Mardoche, Frank, Namouna, est à envisager comme une polarité, une tendance de l'être, ou comme l'un de ses possibles. Le théâtre se trouve implicitement ramené au foyer unifié des voix divergentes, perçues comme autant de projections d'un moi lyrique caché, diffracté. La parole expressive, parce qu'en situation au sein d'un dialogue animé, se laisse alors saisir comme à la dérobée par un lecteur témoin à qui elle n'est qu'indirectement adressée, dès lors que le poème mime le dispositif théâtral fondé sur la double énonciation. Lisant le dialogue à distance, sans la médiation du narrateur, le lecteur à qui l'on ne parle plus directement est en position de spectateur, témoin, voyeur, saisissant comme à la dérobée une vérité intime. C'est bien ainsi que Musset conçoit l'accès au savoir authentique : comme une percée à jour, une découverte, une mise à nu, selon un geste théâtral de dévoilement qui implique le « témoin curieux »¹⁵, et transforme l'accès à la vérité déflorée en une épreuve morale¹⁶. Ce sont, relais du spectateur au creux de la fiction, Don Paez, la Camargo ou Luigi perçant à jour l'infidélité de Juana, Rafael ou Portia, et découvrant au cœur des apparences le régime binaire de toute signification :

Car, à qui s'en fier, mon Dieu ! si la nature
 Nous fait voir à sa face une telle imposture,
 Qu'il faille séparer la créature en deux,
 Et défendre son cœur de l'amour de ses yeux ! –
 (« Portia », 135)

Il n'est de vrai savoir que la conscience du multiple sous le masque de l'un.

La transgression des limites génériques et la poétique de l'hybridation, mise en tension des différents régimes de représentation, porteraient-elles à leur horizon le « tout » du drame englobant, seul détenteur de la vérité par son caractère subjectif et objectif, par le dépassement dialectique du mode lyrique et du mode épique opéré en lui ? Cette vérité nécessairement totalisante, ou ce Tout du monde confondu avec le Vrai, est au centre de la Préface de *Cromwell* de Victor Hugo en 1827. Dans la tradition hegelienne, le drame est déjà totalité et vérité englobante puisqu'il est dépassement dialectique des modes lyrique et épique. Mais la vérité ne saurait être, chez Musset, totalisée dans un drame dont la prétention serait de faire miroiter l'infini dans la forme finie. Musset se distingue ici de Victor Hugo car il place la vérité en amont du drame, du poème, du poème dramatique, portés par la nostalgie de cette totalité autrefois immédiatement éprouvée et désormais perdue. Aussi l'auteur de « Don Paez » prépare-t-il plutôt les voies d'un romantisme intérieur ou intime, pour qui le drame est manifestation visible des débats obscurs de la conscience, projection d'un théâtre intérieur – selon la définition donnée par George Sand en 1839 dans la *Revue des deux mondes* du « drame fantastique » ou « métaphysique », non représentable, à partir d'une étude comparée de *Faust* de Goethe, *Manfred* de Byron et *Dziadzi* de Mickiewicz¹⁷. Mais ici encore, Musset se distingue de la lecture dialectique que mènera Sand, pour qui l'écrivain polonais réalise une synthèse supérieure des formes inventées par Goethe et par Byron. Chez Musset, l'éclatement et la dispersion l'emportent, dans une sorte de dialectique de la dialectique. La fragmentation induite par l'alternance irrégulière du poème narratif et du poème dramatique naît de la conscience lucide des limites du dicible, que compense la pratique ludique de la diffraction ironique. La voie de la vérité résiderait moins, dès lors, dans la résolution de l'accord que dans le prolongement de la dissonance, seule capable de dire (vérité intime) les désaccords du moi.

¹⁵ « – Ah ! dit-il, prenons garde. / Quel témoin curieux / Regarde / Avec ces deux grands yeux ? » (« Ballade à la lune », vers 129-132, p. 166).

¹⁶ La vérité, toujours douloureuse, est au bout de l'épreuve poétique, et non antérieure à quelque traduction poétique de la douleur : « [...] le travail [du poète] tient bien plutôt à la constitution en objet poétique de la souffrance et de la douleur, l'une et l'autre n'ayant en fait d'existence que dans la poésie, car les envisager indépendamment d'elle ce serait implicitement revenir à la conception désastreuse d'une poésie de Musset selon laquelle son lyrisme est la pure et simple reproduction du vécu existentiel de l'auteur ». Pierre Laforgue, « Luth, églantier et pélican. Quelques remarques sur la "poétique" dans *La Nuit de Mai* », dans *Alfred de Musset. Premières Poésies. Poésies nouvelles*, op. cit., p. 210.

¹⁷ George Sand, « Essai sur le drame fantastique. Goethe – Byron – Mickiewicz », *Revue des deux mondes*, 1^{er} décembre 1839, repris dans *George Sand critique, 1833-1876*, sous la direction de Christine Planté, Tusson, Du Lérot, 2006, p. 53-117.

Le tropisme théâtral du poète Musset relève en définitive d'une conscience de la valeur de l'inachèvement : de la capacité des fragments articulés et mis en mouvement à nourrir le regret d'un tout indéfiniment dérobé, lequel demeurerait plus inaccessible encore par la totalisation et l'unification supérieures des parties¹⁸. Ainsi, la facétie langagière ou les arabesques de la fantaisie verbale¹⁹ autant que l'hybridation générique se comprennent tantôt comme des parades opposées au régime de l'artifice mensonger, tantôt comme l'exacerbation du régime symbolique : convocation par la négative d'un autre régime de signification, à essayer et inventer moins dans l'articulation que dans l'oscillation des opposés et dans les « trouées » du récit ou du dialogue alternés. Une vérité idéalisée, nostalgiquement cultivée, oriente ainsi la poétique de Musset²⁰. Cette vérité ne saurait être rejointe, selon le mode de l'asymptote, que par la douloureuse, facétieuse, irrésolution.

Olivier BARA
Université Lyon 2, UMR LIRE, CNRS-Lyon 2

¹⁸ George Sand ne fait qu'entrevoir les vertus de la fragmentation, de la disparate et de l'inachèvement, fussent-ils involontaires chez un Mickiewicz : « Qu'importe une suspension dans le développement des caractères et la marche des événements, si ces événements et ces caractères sont déjà posés et tracés d'une main si ferme que nous reconnaissons au premier coup d'œil dans le poète l'égal de Goethe et de Byron ? D'ailleurs, le drame métaphysique n'étant pas astreint, dans sa forme, à la marche régulière des événements, mais suivant à loisir les phases de la pensée qu'il développe, le lecteur se préoccupe assez peu de l'accomplissement des faits, pourvu que la pensée soit suffisamment développée. » (*ibid.*, p. 96) Dans son idéalisme, Sand place la forme en deçà de l'idée, ou situe l'idée au-delà de toute forme jugée transitoire.

¹⁹ Voir l'ouvrage de Sylvain Ledda en cours de publication chez Minard.

²⁰ En ce sens, comme le note Patrick Labarthe, « la dimension critique du cynisme mussétien », « loin de contester l'idéalisme », pourrait finalement le conforter, « à l'opposé de l'Ironie baudelairienne » (« Baudelaire et Musset : les enjeux d'une haine », dans *Alfred de Musset. Premières Poésies. Poésies nouvelles, op. cit.*, p. 310). Sur l'idéalisme romantique de la poétique de Musset, je me permets de renvoyer à ma communication « La trahison de la parole : mythe fondateur et transfert fictionnel de la poétique mussétienne », présentée au Colloque de Cerisy, « Poétique de Musset », organisé par Gisèle Seginger, Sylvain Ledda, Frank Lestringant, en août 2010 (à paraître).